
«Rien qu'un spectateur» Image de soi, corporalité et sentiment d'existence dans "Le Horla"

Liran Razinsky



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5207>

DOI : 10.4000/studifrancesi.5207

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 435-446

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Liran Razinsky, « «Rien qu'un spectateur» Image de soi, corporalité et sentiment d'existence dans "Le Horla" », *Studi Francesi* [En ligne], 180 (LX | III) | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5207> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5207>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

«Rien qu'un spectateur»
Image de soi, corporalité et sentiment d'existence
dans «Le Horla»

Abstract

This paper offers a reading of Maupassant's *Le Horla* by focusing on the questions of human body and bodily existence. After pointing to several aspects of the narrator's narcissism at the beginning of the novella, the text will follow the dissolution of that narcissistic position. If to begin with the narrator, despising the body, is detached from any bodily dimension and is seemingly a pure mind and gaze, with the help of his double, the Horla, he gradually discovers bodily existence. This breaking up from the fascination of the image constitutes an advance towards experiencing himself. The full passage is therefore from the narcissism of the image, of the exterior, from empty representation, to a true feeling of oneself, of one's existence, through one's vital bodily essence: from the emptiness of the image and the privileging of sight to the fullness of dynamic experience. Through the transparent presence of the other the narrator finds himself.

Un protagoniste qui ne parvient pas à voir sa propre image dans un miroir; une créature étrange, sans figure, qui pénètre dans le corps du narrateur et dans son âme: *Le Horla*, quoique bien ancré dans son siècle et dans le genre fantastique, se rapproche par certains aspects d'une thématique et d'une sensibilité post-modernes: les représentations vacillent, le sujet est plastique, le corps est omniprésent. Dans ces pages, nous nous proposons de lire et de comprendre *Le Horla* à la lumière des thèmes liés au corps humain et à la question de la corporalité. Partant de l'analyse de la position narcissique initiale¹, nous montrerons que l'effondrement de ce narcissisme est fondamentalement une expérience de nature corporelle.

La fragilité du narcissisme du narrateur de la nouvelle de Maupassant réside dans l'absence de référence à une expérience d'ordre corporel. Le narcissisme du personnage est tout entier concentré dans son image. C'est la présence angoissante du Horla qui va faire éprouver au narrateur sa propre existence et sa propre corporalité. Passage du narcissisme de l'image à l'expérience du corps propre, de l'imaginaire au vécu, c'est aussi un passage de la représentation à la sensation de soi. Dans son *Le Réel et son double*, Clément Rosset suggère que le problème fondamental de l'identité réside dans le fait que l'unicité du moi ne se voit pas, que le reflet du miroir ne la donne jamais à voir en tant que telle². Il est vrai que si l'identité, ou l'unicité de l'existence, ne se voit pas, elle est toutefois éprouvée et expérimentée sur un autre mode. Le fait qu'elle ne se voie pas nous dissuade de la chercher dans le registre du visible. C'est ce qui arrive au narrateur du *Horla*. Son impérieux désir de voir le trompe et l'égare, car c'est par la vie et l'épaisseur du corps, et non par l'image de sa figure et de ses contours, qu'il faut passer. La rencontre avec le Horla est le nom de cette expérience. Ainsi, *Le Horla*, fable post-moderne sur la crise de la représentation et la défaillance de l'image? Voilà la question.

(1) Le terme narcissisme est à prendre ici au sens large et non pas au sens psychanalytique plus technique et restreint.

(2) C. ROSSET, *Le réel et son double: essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984, «Folio/Essais», pp. 93-94.

Narcisse chez soi

Le Horla nous donne une description crue de l'effondrement d'une position narcissique fondée sur l'image. Le narrateur et protagoniste de cette nouvelle est le type même du célibataire bourgeois de la fin du XIX^e siècle, poussé à l'extrême; l'enjeu narcissique est lui-même porté à son comble. Autochtone au sens strict du terme («J'aime ce pays... parce que j'y ai mes racines», «J'aime ma maison où j'ai grandi», p. 421. Couché par terre à la première scène, il semble ne faire qu'un avec la terre, p. 421)³, il est un être autarcique, sans liens sociaux ni familiaux, un être qui n'éprouve aucune attirance pour personne, et dont les seules relations humaines se limitent à celles qu'il a avec les domestiques. Il est une monade close sur elle-même.

À cette autosuffisance s'ajoute une fascination exclusive pour sa propre image. Le narrateur ne dit-il pas, à propos du grand miroir qui sera au centre de la scène célèbre, qu'il avait l'habitude d'y contempler son image «chaque jour» (p. 446) son image entière, «de la tête aux pieds»? Il est incapable de passer près du miroir sans s'y regarder (p. 446). Bien sûr, il s'y regarde aussi, il nous le dit, pour se raser et s'habiller, indiquant encore son besoin de vérifier constamment son apparence. Et quand il n'a rien d'autre à faire, quand il pense ne pas être vu, que fait-il encore? Sa cousine le voit derrière elle, lors de la scène de la séance d'hypnose, se tordre la moustache (p. 432).

Dans ce passage de la séance d'hypnose, la cousine du narrateur, endormie, voit une image hallucinatoire sur une carte blanche tenue par le docteur. Or cette image est celle d'une photo du narrateur, qu'il a la main – elle «venait de m'être livrée, le soir même», s'excuse-t-il. Garder sa propre photo sur lui, voilà un signe non seulement de la fascination qu'il a pour sa propre image mais de son désir que cette image soit fixée une fois pour toutes. Cela évoque un trouble ou une fragilité identitaires, tout comme la nécessité de vérifier son image à chaque passage devant le miroir. La photo est là, toujours prête, dans sa poche, comme une garantie que son image ne change pas. Cette scène indique aussi au lecteur qu'il s'agit de mettre en relief l'image même comme objet de regard et d'examen⁴.

La première scène du *Horla* construit une représentation toute spatiale du narcissisme: «Quelle journée admirable! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane...» (p. 421). Tout le champ visuel du lecteur est occupé, envahi par l'image de ce corps étendu, qui ne laisse aucune place à d'autres détails. Tout est stable et même immobile. Le cadre, les contours de l'image (du tableau) sont soulignés: *sur* l'herbe, *devant* ma maison, *sous* l'énorme platane. Notons en passant que l'un des quatre côtés reste ouvert (voir note 21).

L'existence séparée du protagoniste et sa «suffisance» ont leur pendant dans l'image de sa maison – elle-même isolée, stable, sans aucun bâtiment voisin. De sa fenêtre, le narrateur regarde le monde, la Seine et les bateaux. «Fenêtre-cadre» selon Troubetzkoy⁵, soulignant le fait que cette fenêtre vient border et délimiter le monde regardé.

(3) Les citations et la numérotation des pages entre parenthèses renvoient à l'édition suivante: GUY DE MAUPASSANT, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, éd. M.-C. Bancquart, Paris, Bords, 1989.

(4) Écrire un journal intime serait un autre moyen, pour le narrateur, de se représenter lui-même. Mais cette auto-représentation n'apporte pas plus d'apaisement que les autres. Philippe Met explore le fonctionnement de la forme du journal dans *Le Horla*. Entre autres pistes, il insiste sur

le fait que dans le genre fantastique en général et plus spécifiquement dans *Le Horla*, «le miroir de l'écriture diaire institue et renvoie, non pas tant un effet de reconnaissance et de recomposition du moi qu'un processus de décomposition ou de dépossession du sujet» (PH. MET, *La lettre tue: Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 157).

(5) «Le Horla c'est moi» dans W. TROUBETZKOY, *L'ombre et la différence: le Double en Europe*, Paris, PUF, 1996, pp. 178-179.

De fait, pour le narrateur du *Horla*, dans son positivisme, le regard et la vue ont, par rapport aux autres sens, un statut privilégié comme moyen de connaissance. Soulignant cette prévalence du visuel, Antonia Fonyi établit que dans *Le Horla*, voir une chose équivaut à la connaître, et réciproquement (ce qui renvoie par ailleurs à des fondements philosophiques très anciens⁶). De là, peut-être, le besoin éperdu qu'a le narrateur de *voir* le Horla⁷. En effet, il y a un lien étroit entre le regard tourné vers le monde (emblématisé par ce regard de la scène d'ouverture, un regard qui maîtrise, qui encadre, qui est lié au savoir) et le regard narcissique, dirigé vers sa propre image. Ces deux formes de regard coïncident dans l'avidité angoissée du narrateur à voir le Horla dans le miroir⁸.

Toute la question est de savoir ce que le narrateur cherche dans ce miroir. Il s'y cherche sans cesse et finit par rencontrer la présence opaque et troublante du Horla. Il se cherche lui-même, il trouve un autre – l'Autre. Il cherche son image extérieure, sa surface, et rencontre la face intérieure de l'autre.

Cet aspect est renforcé par la théorie épistémologique du narrateur, selon laquelle la connaissance du monde est déterminée et limitée par ce à quoi les sens donnent accès. Fonyi souligne que, dans cette perspective, la connaissance du monde est limitée à ce qui entre en adéquation avec le corps; l'altérité n'est ainsi connue que pour autant qu'elle est en conformité avec les limites du corps⁹. Là encore, la quête du narrateur s'avère être la recherche d'une homologie, et même du semblable. En définitive, c'est toujours sa propre image que le narrateur voit dans le monde, c'est toujours lui-même.

Soi sans corps

Le Horla, lui, ne peut être vu. L'invisibilité du Horla et les descriptions de son pouvoir psychique inexplicable nous poussent, en première intention, à assimiler les deux "personnages", le narrateur et le Horla, respectivement au corps et à l'esprit. C'est tentant, mais cela ne résiste pas à l'examen, et c'est même plutôt le contraire: la présence du Horla, quoique invisible, dégage quand même une corporalité. Tout invisible qu'il soit, il est doué d'une faculté physique et sensorielle, d'une sensibilité exacerbée, d'une matérialité. Le Horla a besoin de boire pour exister, il a même des goûts: il préfère l'eau et le lait aux autres boissons. Non seulement il possède l'odorat, mais il en jouit: le voilà qui cueille une rose pour humer son parfum. Dans les attaques nocturnes que subit le narrateur, on devine aussi en lui un côté violent, pulsionnel, presque vampirique.

La présence corporelle du Horla occupe l'espace. Ainsi, bien qu'invisible, il ne laisse pas passer la lumière. Dans la scène du miroir, on ne peut pas voir à travers lui. Corps parmi les corps, il a avec les objets un contact physique: il étrangle même

(6) A. FONYI, *Le Horla. Double indéterminé*, in *Le double*, Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov, Etudes recueillies par J. Bessière, avec la collaboration d'A. Fonyi et W. Troubetzkoy, Paris, Honoré Champion, 1995, coll. «Unichamp», pp. 91-141; pp. 101-102.

(7) Fonyi explique que dans une position positiviste, si le Horla peut être vu, cela veut dire qu'il a une matérialité, et s'il possède une matérialité, cela veut dire qu'on peut le tuer (*ibid.*, p. 108).

(8) Même si, dans cette scène, le regard-connaiss-

sance réussit tandis que le regard narcissique s'échoue. Comme le dit Jacques NEEFS, «la visibilité (infime) du Horla advient pour le sujet au prix de la perte de sa propre visibilité» (*La représentation fantastique dans "Le Horla" de Maupassant*, «Cahier de l'Association internationale des études françaises» 32, 1980, pp. 231-245; p. 239).

(9) FONYI, *Double indéterminé* cit., p. 101. Fonyi y voit la raison principale de la nécessité pour le narrateur de faire du Horla son double. Cf. aussi NEEFS, *op. cit.*, p. 243.

le narrateur ou fait tomber une lampe sur son passage. Le Horla se révèle ainsi plus corporel qu'on pouvait le croire.

À rebours, le narrateur, fait de chair et os, est pris dans un fantasme d'une pure spiritualité, dans le désir de n'être plus qu'un regard, détaché, immatériel. Dans *Le Horla*, le statut privilégié de la vue, évoqué plus haut, n'est pas qu'épistémologique. La vue, liée à l'image bien définie, aux contours clairs, à la rationalité, à ce que l'on voit du dehors de façon distincte (par rapport à ce que l'on sent de façon confuse), s'oppose également à toutes les autres sensations corporelles.

Il y a chez le narrateur un profond mépris de la corporalité. Il note par exemple, le 19 août, son admiration pour le corps du Horla «plus fin et plus fini», tandis que le nôtre est «si faible, si maladroitement conçu, encombré d'organes toujours fatigués... qui vit comme une plante et comme une bête, en se nourrissant péniblement... machine animale en proie aux maladies, aux déformations, aux putréfactions, poussive, mal réglée, naïve et bizarre, ingénieusement mal faite» (pp. 444-445). Le narrateur, qui ne semble être animé par aucun désir, aimerait bien se débarrasser de ce corps inutile. Il vit la dépendance de l'âme au corps comme une blessure narcissique, et se perçoit comme séparé de son propre corps (p. 428), seulement logé en lui, sans jamais le ressentir comme son corps propre. Lorsqu'il se promène dans la forêt, par exemple, ce n'est que pour «fatiguer [son] corps» (p. 424). Il parle de son propre corps comme d'un étranger.

La théorie épistémologique du narrateur, c'est-à-dire l'idée que notre perception et notre savoir sont étroitement limités par nos capacités physiques sensorielles, n'exprime-t-elle pas aussi un mépris du corps¹⁰? Le protagoniste s'en plaint longuement dans la seconde version du *Horla*, ainsi que dans sa version primitive *Lettre d'un Fou*, où il souligne le fait que notre perception du monde, et par conséquent nos pensées, sont limitées par leur dépendance aux organes sensoriels¹¹. Cette dépendance à l'égard de la matérialité, entendue comme une dépendance de l'âme au corps, est pour lui un signe irréfutable de faiblesse – même s'il n'est pas sans être fasciné par l'inconnu et ce qui échappe à la rationalité.

Le narrateur se heurte douloureusement à l'insuffisance et aux limites d'un esprit qu'il aurait rêvé tout puissant et libre de corps. Ses doutes sur le pouvoir de la vue – «nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand» (p. 422) – surgissent précisément lorsque l'influence du Horla commence à se faire sentir. Ils sont ensuite renforcés par le moine de Saint-Michel (pp. 427, 444), qui affirme l'existence de certaines choses sensibles mais invisibles, tel le vent. Ce qui peut se dire du Horla, mais aussi de l'être même du narrateur. Au bout de quelques semaines, le narrateur finit par comprendre: «mon œil est si faible, si imparfait». L'œil ne peut pas distinguer «un corps... que la lumière traverse» (p. 444). Seul un objet visuel reste au-dessus de tout soupçon, c'est l'image du narrateur lui-même. Sa validité n'est jamais remise en question, jusqu'au moment où, dans un instant réellement

(10) Fonyi (*Double indéterminé* cit., pp. 94-108) consacre une longue partie de sa réflexion au problème épistémologique de la limitation par les organes sensoriels.

(11) Dans un article récent, Sandra Janssen place plus nettement *Le Horla* par rapport aux théories psychophysiologiques de l'époque, notamment celles d'Hippolyte Taine et de Théodule Ribot et l'idée matérialiste selon laquelle le psychisme n'est que la manifestation, l'effet de surface, de la constitution organique, et des données de nos cinq sens. «Maupassant», montre Janssen, «sonde la signifi-

cation qu'une telle notion du psychisme doit avoir pour un moi réfléchissant, qui cherche à se rendre compte de sa propre constitution», c'est-à-dire qu'il «cherche à explorer la dimension subjective d'un modèle du psychisme qui réduit quasiment à néant la possibilité même d'une subjectivité souveraine» (S. JANSSEN, *L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse: parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant*, in J.-L. Cabanès, D. Philippot et P. Tortonesi (éd.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 195-212; p. 197).

catastrophique, l'absence dans le miroir de cette image si rassurante sera le point culminant du processus d'effondrement de la position narcissique. Le doute surgit alors, total et dévastateur.

Dans *Le Horla*, la métaphore majeure du corps est celle de la maison. Le jeu métaphorique met le corps et la maison en continuité: ainsi, l'intérieur de la maison est pénétré et occupé tout comme l'est le narrateur. Lors de la scène finale de l'incendie de la maison, il tente, en sortant de la maison, l'impossible: s'extraire de son propre corps. Cet impossible ne lui laisse pas d'autre issue que de se tuer. L'oubli des domestiques dans la maison en flammes peut aussi s'interpréter comme la volonté inconsciente de se dégager définitivement de tout ce qui a trait au corporel, car ce sont les domestiques qui sont en charge des fonctions "corporelles" de la maison, de la vie quotidienne du narrateur, ce sont eux qui préparent sa nourriture, lavent son linge, nettoient sa chambre, etc.

Corps, malgré soi

Le narrateur du *Horla* se voudrait pur esprit. Mais plus la nouvelle progresse, plus l'influence du Horla s'aggrave et plus le narrateur est contraint de se découvrir comme étant aussi un corps. Le corps, qui se détraque, est le lieu même du processus d'effondrement narcissique. Le narrateur lui-même a recours à des métaphores corporelles pour décrire sa propre condition sous l'influence du Horla: une liquéfaction telle qu'elle est vécue dans certains maladies où «tous les ressorts de l'être physique semblent brisés, toutes les énergies anéanties... les os devenus mous... et la chair liquide comme l'eau». Puis cela atteint son être moral. Cette métaphore est à prendre à la lettre: le processus de dérobement de soi décrit dans *Le Horla*, processus dont nous avons vu le point de départ narcissique, est avant tout un événement corporel. Le sujet se disloque mentalement par l'effritement psycho-corporel des fonctions élémentaires¹². Avant d'entrer dans le détail, un aspect de ce processus mérite d'être

(12) Certes, l'effondrement de l'être se manifeste aussi par un effondrement textuel, formel, voire corpo-textuel du récit. Dans les termes de Kristeva, on pourra dire que lorsque la saisie du symbolique s'affaiblit, la base sémiotique apparaît finalement, avec ses rythmes, ses répétitions, ses mouvements et ses arrêts (J. KRISTEVA, *Sémiotique et symbolique*, in *La Révolution du Langage Poétique*, Seuil, 1974, pp. 17-100). Il nous suffit pour le voir de comparer un passage qui précède l'apparition du Horla, comme le premier paragraphe du récit, déjà cité, à un passage où le Horla est dominant: «Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... Je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu!...» (p. 443). Schaffner montre la répétition et la déformation de la syntaxe, en comparant ces deux paragraphes, dans une autre perspective et dans d'autres buts (voir A. SCHAFFNER, *Pourquoi "Horla"? Ou le passage du miroir*, in «Les temps modernes» 499, Février 1988, pp. 150-164; pp. 153-157). Plutôt que des répétitions dans le texte, il s'agit d'un texte qui n'est que répétitions, entièrement balbutiant, où le pronom «le» a surtout une valeur phonique, sorte de bégaiement plus que

discours syntaxique. La syntaxe se brise, le fil de la phrase se coupe. Prenons un autre exemple: «Puis, tout d'un coup, il faut, il faut, il faut que j'aïlle au fond de mon jardin cueillir des fraises et les manger. Et j'y vais. Je cueille des fraises et je les mange! Oh mon dieu! Mon dieu! Mon dieu! Est-il un Dieu? S'il en est un, délivrez-moi, sauvez-moi!...» (p. 440). Ici aussi, les répétitions se multiplient, les liens deviennent plus associatifs, plus révélateurs de ce que leur origine se situe dans les processus primaires moins logiques (Mon dieu! Est-il un Dieu?). Les trois lignes de points qui cassent le texte en son milieu, l'accumulation croissante des points de suspension, qui morcellent encore davantage la continuité du texte, les points d'interrogation, les points d'exclamation, les répétitions: la linéarité textuelle, indice non seulement de la clarté positiviste du narrateur, mais aussi de sa confiance en soi, de la cohérence, du caractère monolithique de sa personne, s'émiette complètement. Brisée, morcelée, la personne du narrateur est balbutiante, pour ne pas dire "balbutiée", au dernier paragraphe, et à la ligne de points qui termine la nouvelle, elle est anéantie. Ce qui était cohérent est brisé. Ce qui était sûr est remis en question. Et le peu qui était sujet au doute et à la crainte devient insupportablement clair et sûr.

mentionné. J'ai évoqué plus haut, au sujet de la corporalité du Horla, les attaques nocturnes du narrateur. Dans ces moments, le narrateur, homme «sain d'esprit, bien éveillé, plein de raison» (p. 429) est réduit à ses fonctions corporelles élémentaires. Quand il attend le Horla, il décrit: «mon cœur bat, et mes jambes frémissent; et tout mon corps tressaille», puis quand il est attaqué: «je veux crier... je veux remuer... j'essaye... en haletant, de me tourner... je ne peux pas!... je m'éveille... couvert de sueur» (p. 424)¹³. La métaphore qu'il emploie pour décrire sa condition par rapport au Horla est celle de la bête domptée qui se révolte (pp. 442, 444). Il finit par s'approprier l'agressivité animale du Horla, agressivité qui va jusqu'au désir de mordre (p. 442). Il devient semblable à son agresseur quand il dit (dans la scène du miroir, juste avant qu'il ne s'y retrouve pas): «Je le tuerai. Je l'ai vu!... j'aurais la force des désespérés; j'aurais mes mains, mes genoux, ma poitrine, mon front, mes dents pour l'étrangler, l'écraser, le mordre, le déchirer. Et je guettais avec tous mes organes surexcités» (pp. 445-446). Il y a comme une régression totale de son esprit rationnel, une mutation du personnage en un animal sauvage. Même la vue («je l'ai vu!») n'est plus celle de la maîtrise, de l'éloignement, de la rationalité, mais celle du guetteur sur sa proie. Dans l'épisode du miroir, ce n'est pas un hasard si la forme entière aux contours fermés (la surface) n'est plus visible, quand c'est le corps qui sature la scène.

La notion de «moi-peau» développée par Didier Anzieu est d'une grande utilité pour nous éclairer sur la nature de l'effondrement vécu par le narrateur. Le moi-peau est un fonctionnement psychique, une forme de subjectivité qui se modèle sur les fonctions physiologiques de la peau humaine, faisant ainsi le lien entre l'enveloppe extérieure du corps et le moi¹⁴. Dans *Le Horla*, les trois fonctions du moi-peau décrites par Anzieu sont défaillantes, comme nous allons le voir. La première fonction de la peau, donc du moi-peau, est de servir de contenant, pour que le contenu (l'intérieur) ne s'écoule pas au dehors. Dans *Le Horla*, cette fonction n'est pas assurée: les contenus ne sont plus retenus par les enveloppes extérieures. Ainsi, dans la série d'expériences scientifiques effectuées par le narrateur pour découvrir si quelqu'un vit dans sa maison, les liquides (l'eau, le lait) qu'il laisse dans la carafe disparaissent invariablement. Il couvre la carafe de plusieurs enveloppes (pp. 428-429), mais chaque fois, à son réveil, le contenu s'est volatilisé, le flacon ne l'a pas retenu. Quelques lignes plus haut, le narrateur raconte avoir senti quelqu'un accroupi sur lui, la bouche contre la sienne, qui «buvait [sa] vie entre [ses] lèvres», «[la puisant] dans [sa] gorge». La vie est conçue ici comme un fluide contenu dans une enveloppe corporelle; le sentiment d'épuisement mortel est assimilé à la défaillance du contenant qui laisse s'échapper le contenu vital. L'amaigrissement du narrateur, symptôme corporel lié à la présence du Horla, est une manifestation supplémentaire de l'incapacité du contenant-corps à garder ce qu'il contient, à retenir sa propre matière. La deuxième fonction de la peau et du moi-peau est de protéger l'espace intérieur des influences nocives extérieures, fonction elle aussi défaillante dans la nouvelle de Maupassant. Les portes («je donne deux tours de clef», p. 423) et les verrous de la chambre sont inefficaces contre les intrusions du Horla. Les persiennes et la porte de fer commandées au serrurier (p. 447) n'en sont pas capables non plus. L'enveloppe prétendument protectrice cède et ne résiste pas. De même, dans *Lettre d'un fou*, où l'épisode du reflet absent dans le miroir fait sa première apparition, le narrateur dit, alors qu'il entend une présence inexplicable dans la chambre: «comme si un fluide, un fluide irrésistible

(13) On peut évoquer aussi la sensation d'être étouffé, étranglé, l'impossibilité de respirer, comme s'il avait un couteau dans les poumons (p. 428).

(14) Je me limite aux trois fonctions présentées

par Anzieu dans son article de 1974 (D. ANZIEU, *Le Moi-Peau*, dans *Le dehors et le dedans*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse» 9, 1974, pp. 195-208.). Il en ajoutera d'autres dans des travaux ultérieurs.

eût pénétré en moi par toutes les parcelles de ma chair»¹⁵. Par la suite, le narrateur tente d'inverser la fonction d'enveloppe et d'en faire un instrument de capture: si le bien ne peut pas être protégé dans le contenant-maison, si le mal y pénètre facilement et si le narrateur lui-même s'y sent comme dans une prison, pourquoi ne pas utiliser les murs et les persiennes pour empêcher le mal de sortir et pour piéger le Horla à l'intérieur? Cette tentative échoue elle aussi. Le Horla ne peut pas être emprisonné dans la maison, corps métaphorique, puisqu'il se trouve dans le corps réel du narrateur. C'est pourquoi «le mal» ne peut pas être retenu: la maison est mise à feu, mais une fenêtre «[crève] sous la poussée de l'incendie, et une flamme... [monte] le long du mur blanc», «un volcan de flammes jaillit jusqu'au ciel». «Par toutes les fenêtres ouvertes... je voyais la cuve de feu», nous dit le narrateur (pp. 448-449). Échec total de l'enveloppe.

Troisième fonction de la peau, donc du moi-peau, selon Anzieu: il est un «lieu et un moyen primaire d'échange avec autrui» (p. 207). Or cette fonction est paralysée dès le début de la nouvelle. Le narrateur, véritable monade, est comme enfermé entre quatre murs. Le mouvement naturel de communication et de circulation entre l'intérieur et l'extérieur, réglé par un système enveloppant, ne fonctionne pas¹⁶.

Ces trois fonctions (le contenant, la barrière, et l'échange) sont réunies dans la notion de *limite*, omniprésente dans *Le Horla*¹⁷. L'idée de limite, et particulièrement l'idée de limite brouillée, est, selon Fonyi, extrêmement pertinente pour la compréhension de l'œuvre de Maupassant¹⁸. Elle évoque par exemple les limites entre les catégories sociales ou la limite entre les deux sexes, plus spécifique au *Horla*. Quant aux limites spatiales, le meilleur exemple en est sans doute l'épisode du Mont Saint-Michel qui occupe une place importante dans la deuxième version du *Horla*. Ce lieu, que le narrateur choisit pour une excursion, appelle une lecture métaphorique. Le Mont Saint-Michel qui, géographiquement, tantôt fait partie du continent, tantôt devient un îlot détaché, est l'incarnation même du mouvement entre séparation, limite, et liaison, continuité¹⁹. Fonyi souligne que la limite exacte, le contour discernable, est une caractéristique corporelle que le Horla ne possède pas²⁰. Le Horla, nous semble-t-il, par cette absence même de limites, condense tout le problème de l'auteur, chez qui s'écroulent toutes les fonctions cardinales de la limite, à savoir de la peau et son équivalent psychique, le moi-peau.

L'effondrement du narcissisme du narrateur est donc d'abord l'échec des fonctions psychocorporelles de l'enveloppe. Revenons à la fonction du contenant pour relire sous un autre jour le célèbre passage du miroir, point culminant du lien du contenant et de la représentation. Le miroir dans lequel le narrateur ne se voit pas est posé sur une armoire, un contenant, et non pas à même le mur. L'image du narrateur ne s'y trouve pas. Elle «n'était pas *dedans*!» (p. 417). La défaillance de représentation coïncide avec une défaillance de la fonction contenante. C'est d'ailleurs exactement le

(15) GUY DE MAUPASSANT, *Lettre d'un Fou*, in *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, éd. M.-C. Bancquart, Paris, Bordas, 1989, pp. 247-253; p. 252.

(16) La peau est le point de contact entre l'intérieur et l'extérieur. Comme l'indique Neefs (p. 241), on voit dans *Le Horla* une «fascination pour la surface de rencontre, énigmatique matérialité: peau et regard, lieux de frôlement et de l'invisibilité rendue visible».

(17) P. BAYARD (*Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de minuit, 1994, pp. 201-7) parle de l'angoisse des limites de soi dans l'œuvre de Maupassant.

(18) A. FONYI, *La limite: garantie précaire de l'identité*, in «Revue d'histoire littéraire de la France» 5, Numéro spécial «Maupassant», 1994, pp. 757-64.

(19) J. DELABROY qui consacre une longue réflexion à ce passage, souligne aussi la rupture dans l'épisode de la rose (*Corps inconnaissable*, in Y. Gohin et R. Ricatte (éd.), *Recherches en sciences des textes. Hommage à Pierre Albouy*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, pp. 125-134, pp. 126-128).

(20) FONYI, *Double indéterminé* cit., pp. 115-116.

même cri d'étonnement qui est poussé («elle était vide») devant le miroir sans image (p. 446) et devant la carafe d'où l'eau a disparu (pp. 428-429). L'autre, celui qui *est* là, présent, n'a pas d'image aux contours précis, pas de limites définies. Et quand «l'éclipse» se termine, le narrateur dit: «Je pus enfin me *distinguer* complètement, ainsi que je le fais chaque jour en me regardant» (p. 418). Tous les thèmes du récit sont réunis dans ce «distinguer». Distinguer, c'est séparer, différencier (autrement dit, la fonction de la limite) mais c'est aussi apercevoir, discerner – c'est-à-dire le propre de l'activité de la vision, faculté très valorisée par le narrateur. Mais *se distinguer*, c'est aussi se faire remarquer – but ultime du narcissisme. Ainsi, ne pas se distinguer signifie l'échec tout à la fois de la limite, de la vue, et du narcissisme²¹.

Image et corps, du dehors et du dedans

Du culte narcissique de l'image propre, et du regard maîtrisant, nous avons suivi la chute du narrateur qui s'achemine vers le corporel – ce corporel dont il voulait se détacher. Mais s'agit-il vraiment d'une chute? Et qu'est ce, exactement, qui a été raté par le narrateur?

Critiquant la théorie lacanienne du stade du miroir, Mikkel Borch-Jacobsen écrit: «Le monde décrit par Lacan est un monde si étrangement figé et statique, sorte d'immense musée peuplé de “statues” immobiles, d’“images” de pierre, de “formes” hiératiques»²². Borch-Jacobsen voit cette théorie comme l'aboutissement même de la «problématique moderne du sujet». Le fait que l'ego est «d'emblée hors de soi, toujours-déjà représenté et ex-posé devant soi», était l'affirmation la plus courante du sujet qui se théorise. L'insistance de Lacan sur la captation par l'image spéculaire, tout en renversant ce schéma, le maintient, car «un œil est toujours là pour se voir». Et Borch-Jacobsen de conclure: «Le moi lacanien est le moi en tant qu'il se théorise, jamaïs le moi en tant qu'il “se” sent ou s'éprouve»²³.

Le Horla porte un enjeu du même ordre. De nombreux travaux ont souligné la difficulté du narrateur à saisir quelque chose qui lui échappe. Mais le problème n'est pas seulement de comprendre le surnaturel, ni de connaître ou d'interpréter la réalité (comme chez Delabroy, qui évoque une tentative de rationaliser le fantastique, de le situer²⁴). Le narrateur, dominé par son désir de voir et de savoir, ignore dès le début, fasciné qu'il est par sa propre image, par son statut, par sa statue, l'élément dynamique et strictement corporel de son existence, «les sensations fluides», le mouvement, le toucher, la sensation de son existence, sa sensualité et sa sensibilité. Tout

(21) La conjonction du «contenir» et du «voir», dans la scène de l'image absente est déjà repérable au tout début de la nouvelle, et s'avère fondamentale pour sa compréhension. L'origine de la menace est alors déjà présente chez le narrateur lui-même, ce système monadique: ses yeux, fenêtres de la monade, sont une ouverture dans l'enveloppe narcissique, et signalent son incomplétude. Il n'est pas autosuffisant autant qu'il veut l'être. Il est ouvert au monde par ses yeux, qu'il utilise pour se remplir de visions et de savoir. Et c'est par cette ouverture que le Horla va entrer dans son enveloppe (le narrateur regarde le trois-mâts brésilien sur lequel se trouve le Horla). D'autres contenants sont ouverts de la même façon. Dans la maison, une fenêtre (P. Bayard souligne bien que dans l'œuvre de Maupassant, la fenêtre est un seuil, par où l'Autre entre

toujours, pp. 148-151), par laquelle le narrateur regarde, et la relation de cette fenêtre avec la maison est la même que celle des yeux avec le corps. L'armoire, elle aussi, n'est pareillement fermée que de trois côtés, car sur le quatrième il y a le miroir. Le couple transparence / opacité dans *Le Horla* a été souligné dans certains travaux (FONYI, *Double indéterminé* cit., p. 107; NEEFS, *op. cit.*, pp. 237-238). On peut le comprendre si on voit la transparence des ouvertures, voire des trous, liés au champ optique (yeux, fenêtre, miroir) comme opposée à l'opacité des enveloppes. Aucune enveloppe, nous le voyons, n'est hermétiquement fermée.

(22) M. BORCH-JACOBSEN, *Lacan: le maître absolu*, Flammarion, 1995, pp. 79-80.

(23) *Ibid.*, pp. 76-77.

(24) DELABROY, *op. cit.*, pp. 125-134.

cela est magnifiquement exprimé par cette phrase désespérée que le narrateur laisse échapper sous la menace du Horla: «*Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur* esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis» (p. 439, souligné par moi). Rien qu'un spectateur. Un spectateur en quête d'image, alors que la représentation et l'être ne coïncident jamais. Extériorité vide qui n'est jamais soi. La saisir, cette représentation, n'est que s'éloigner davantage de soi. La tragédie du narrateur est qu'en essayant de se saisir, il ne tombe que sur son image plate; et ne saisissant que son reflet, il échoue à se sentir pleinement exister. Clément Rosset, analysant le tableau de Vermeer *L'atelier*, le dit ainsi: «Le narcissique souffre de ne pas s'aimer: il n'aime que sa représentation. S'aimer d'amour vrai implique une indifférence à toutes ses propres copies». L'être narcissique est trop occupé de ses images pour s'aimer lui-même. C'est toujours son image qu'il préfère. Pour s'éprouver comme un existant, il lui faut donc renoncer à l'image²⁵.

La méprise principale du narrateur tient au fait qu'il prend son image extérieure pour lui-même, ne comprenant pas que ce qu'il a l'habitude de regarder dans la glace, ce n'est pas *lui* vraiment, mais son image²⁶. Le narrateur cherche son image, c'est-à-dire une marque extérieure, identique à lui-même, sa propre effigie statufiée. C'est tout ce que le Horla met en question car, s'il possède toutes les caractéristiques d'un organisme vivant, une corporalité et même une vie psychique (il lit, il pense, il a peur), il lui manque la forme, la figure. Il est invisible, et quand on sent sa présence dans le miroir, il n'a pas de contours. Il est le double inversé ou l'exact contraire du narrateur – qui se voit comme une image nette et figée, niant en lui-même tout aspect proprement corporel.

J'ai déjà évoqué l'obstination du narrateur à voir le Horla. Or il ne le voit jamais. Il ne saisit que des preuves extérieures de sa présence (une page de livre se tournant toute seule, p. 442, les verres cassés, l'eau bue, pp. 436-437, 436 et 428), ou, plus pertinent pour notre discussion et de manière beaucoup plus directe, il ressent sa présence tout autour de lui (pp. 424, 427 et 447): «Il ne se manifeste plus, mais je le sens près de moi» (pp. 438-439). Des frissons inexplicables sont parfois le signe de ce sentiment: «non pas un frisson de froid, mais un étrange frisson d'angoisse» (pp. 422, 425). Cette présence ressentie autour de lui, diffuse, fugitive, n'est-elle pas, en fin de compte, sa propre présence, le sentiment d'existence qui lui fait défaut, qui lui échappe constamment, occupé qu'il est par l'extérieur, par l'image, négligeant l'élément dynamique, corporel, et ignorant du plus simple sentiment d'existence, ce degré zéro de l'être présent²⁷?

Le Horla est le double du narrateur, il fait partie de lui, mais il est un autre, et même tout autre²⁸. Sentir l'existence de cet autre, ce double, c'est se sentir soi-même, quoique sur le mode menaçant de l'étrange; ou plutôt sentir le double, c'est

(25) C. ROSSET, *Le réel et son double* cit., pp. 113-114.

(26) Troubetzkoy (*op. cit.*, p. 172, 187) insiste sur «la béance entre être et représentation», lorsqu'il parle du miroir («tout tableau est une nature morte»), ou de l'écriture en général (utilisant alors la terminologie classique du *je* de l'énoncé – *je* de l'énonciation).

(27) Le Horla possède, on l'a vu, une dimension corporelle. Cette corporalité trouve son aboutissement dans le sentiment de la présence pure. La sensation de soi passe nécessairement par le corps. À l'instar de l'expérience de la personnalisation (D.W. WINNICOTT, *Le développement affectif primaire* [1945] in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, J.

Kalmanovitch (trad.), Paris, Payot, 1987, pp. 57-71; *Le corps et le self* [titre original: *On the basis for self in body*] in *La crainte de l'effondrement et d'autres situations cliniques*, J. Kalmanovitch et M. Gribinski (trad.), Gallimard, 2000 [1989], pp. 264-277), c'est une manière d'être dans notre corps.

(28) *Le Horla* est-il vraiment une histoire de doubles? Certains auteurs qualifient le Horla de «double indéterminé», «double inverse», même «le fantôme du double» (FONYI, *Double indéterminé*; SCHAFFNER, *op. cit.*, p. 160; TROUBETZKOY, *op. cit.*, p. 170; respectivement). Car, s'il est clair que *Le Horla* est lié au thème du double, il n'en est pas moins clair qu'il y a un décalage, qu'il ne s'agit pas d'un double «classique», pur et simple. Maupas-

sentir l'existence de cet autre, tandis que l'on ne sent pas la sienne. La sensation de la présence de l'autre n'est pas, dans les histoires de double, l'apanage du *Horla*. C'est comme si le double suscitait chez le héros le sentiment d'exister par procuration. On sent l'autre, mais en tant que soi²⁹. Lorsque le narrateur du *Horla*, «apeuré par la profonde solitude», sent la présence du *Horla*, c'est comme lui-même qu'il le ressent: «il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher» (p. 425). Il n'y a en réalité qu'un être qui marche véritablement sur ses propres talons, il n'y en a qu'un dont il puisse sentir l'existence quand il est «seul dans ce bois» «dans la solitude profonde» (le passage du *je* au *on*, dans cette phrase, n'est donc pas justifié). Sentir le *Horla*, ce ne serait pas autre chose que se sentir par voie indirecte ou d'expérimenter de manière angoissante le sentiment d'exister.

Toutes ces pistes convergent dans la scène du miroir, sommet du récit. Le narrateur, qui étouffe dans sa propre image, tant il est fasciné par elle, et qui, en présence de cette image, face au miroir, se sent davantage du côté du reflet que du côté du réel, de l'origine, peut-il se sentir vraiment exister? Pour qu'il éprouve son existence, il doit lui arriver quelque chose qui le placera dans la situation du miroir tout en le libérant de la fascination de l'image. Ce quelque chose arrive bel et bien: il regarde le miroir et son image n'est pas là. C'est un événement négatif, l'événement d'une absence, d'une déchirure et du vacillement des certitudes subjectives. La condition qui lui permet de sentir son être, face au miroir, est de ne pas rester du côté du reflet. Un décalage entre soi et l'image est nécessaire, il doit y avoir, entre le reflet et soi, un hiatus, quel qu'il soit. C'est pour ainsi dire la condition transcendante de l'expérience de soi. Ne pas se trouver tout entier là, de l'autre côté (dans l'image spéculaire), afin de pouvoir être ici, de ce côté, en soi (comme corps propre et sensible).

Le paradoxe est donc que c'est précisément lorsque son image n'est pas là qu'il a la sensation de soi: «Mon Image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi» (p. 446, c'est moi qui souligne). Il n'y a pas d'image mais il y a le sentiment d'exister, provoqué justement par la disparition (le manque) de l'image. Le narrateur peut enfin se libérer de cette fascination et de l'emprise qu'exerce sur lui son image et ressentir sa propre existence – quoique sur le mode de l'angoisse. Comment s'opère ce changement? Le narrateur est renvoyé à son corps propre, privé d'image: c'est un processus par lequel il doit renoncer, bien malgré lui, à la représentation. Ne plus rester, selon les termes

sant dans ce texte joue avec ce thème et l'explore, le poussant vers son aboutissement, vers le développement, pour ainsi dire définitif de ce thème, en tirant les conclusions quasi-nécessaires des lois du genre. En chemin, le double lui-même, le personnage qui ressemble au protagoniste de l'extérieur, tel que nous le trouvons chez Jean-Paul, chez Hoffmann ou chez Dostoïevski, est abandonné et n'y figure plus.

(29) Prenons le cas de Goliadkine, héros du *Double* de Dostoïevski (*Le double. Poème Pétersbourgeois*, in *Récits, chroniques et polémiques*, G. Aucouturier (trad.), La Pléiade, Gallimard, 1969, pp. 1-172). Pris dans l'orage intérieur de sa psyché et dans l'orage extérieur de Pétersbourg, il rencontre son double pour la première fois. Examinons cette rencontre. Premier élément: la vision est paralysée. Goliadkine «ne percevait rien de ce qui l'entourait». Deuxième élément: Goliadkine voulait «non pas seulement échapper à lui-même, mais même s'annihiler complètement, n'être plus, tomber en poussière». Troisième élément, il sent

la présence de son double: «il lui avait semblé que quelqu'un à cet instant, à cette minute, était là, auprès de lui, tout à côté de lui, accoudé aussi au garde-fou»; il se dit alors que ce n'est rien, mais «une nouvelle sensation s'insinuait dans tout son être, quelque chose qui était de l'angoisse... un frisson fébrile courait le long de ses nerfs». Nous avons donc affaire à l'absence de tout sentiment, à une volonté d'ancêtrement, et la présence du double est ressentie (et non pas vue: «une indéfinissable inquiétude le fit regarder tout autour de lui; mais non, il n'y avait personne»); or cet autre est exactement dans la même position de Goliadkine, «accoudé aussi au garde-fou», «tout à côté de lui» (pp. 44-5). L'autre est perçu comme un Goliadkine, dans le même état, à la place de Goliadkine souhaitant tomber en poussière. Le sentir équivaut à se sentir. Ce phénomène est mis en valeur par le manque de visibilité, car le double qui est censé être visuellement ressemblant, est ressenti sans être vu (Goliadkine ne l'aperçoit qu'un court instant, puis le perd de vue).

de Julia Kristeva, dans le symbolique, dans la représentation devenue vide, dans la surface, mais se rattacher à la véhémence sémiotique, qui lui donne le volume³⁰. Le narrateur fait des efforts désespérés pour *voir* le Horla. Mais il semble qu'au long du récit, il en vienne progressivement à comprendre que la forme extérieure qui le fascine tant importe peu, que l'essentiel est l'élément corporel, vital, dynamique qu'il ignorait jusque-là du tout au tout. En fin de compte, peu importe ici que l'on parle de *sa* forme à lui ou de celle du Horla. Doubles, ils ne forment plus dans ce contexte qu'un seul être. C'est pour ainsi dire par le même mouvement que le narrateur est fasciné par sa propre image puis obsédé par celle, absente, du Horla. Dans le passage du miroir, le narrateur est assis dos à la glace. Pour voir le Horla, il se dresse, «les mains tendues, en [se] tournant si vite [qu'il faillit] tomber» (p. 446). Il ne le voit pas. Dans un autre passage, il se promène dans le bois et sent la présence du Horla: «Je me retournai brusquement. J'étais seul. Je ne vis derrière moi que... l'allée vide». Et encore: «Je fermais les yeux. Pourquoi? Et je me mis à tourner sur un talon, très vite, comme une toupie. Je faillis tomber; je rouvris les yeux; les arbres dansaient, la terre flottait; je dus m'asseoir» (p. 425). Curieusement, ce sont les seules mentions d'un mouvement dynamique, agité, dans un texte dominé par le statique et par la lenteur des déplacements. Le mouvement brusque, circulaire, n'est pas seulement opposé à la stabilité et à l'immobilité de l'image tant désirée. Il est la condition pour la voir. Il faut se tourner, c'est-à-dire bouger, faire un mouvement, changer de forme, pour attraper l'image. Cependant, l'image ne se laisse pas attraper. Il ne reste que la sensation de la présence, le mouvement, et les effets corporels. Une répétition exacte («je faillis tomber») indique l'insistance sur l'instabilité. Elle est tout le contraire de la stabilité de l'image du narcissisme, du narrateur étendu sur l'herbe, de la photo glissée dans la poche. Cette image-là n'existe plus, ni dans le miroir, ni dans le passage où le narrateur, dans le bois, ne voit rien. En revanche, l'aspect corporel est enfin mis en valeur. La gestualité, la kinésique, la motilité du corps agité apparaissent finalement, disjointes de la représentation vide de l'image, qui s'en est détachée. Le narrateur est finalement dans son corps. Il le sent, il se sent. Trop tard, semble-t-il. Il tourne, croyant peut-être que s'il tourne assez vite, il pourra capturer l'élément vital de l'image figée. Effort vain et impossible, comme la tentative d'arriver à capturer le Horla dans la maison tout en la quittant. Le demi-tour, qui encore est lié au regard, à la vue, est voué à l'échec. Un regard orphique, dont l'objet s'effondre au moment où l'on regarde sa forme figée.

La perte de l'image est à la fois catastrophe et événement salvateur. Si le narrateur se débarrasse finalement de l'image spéculaire, s'il arrive à éprouver son existence et son expérience physique, son existence *par* l'expérience physique³¹, c'est toutefois trop tard. Car le double, le Horla, qui l'a ouvert à la pure dimension de la corporalité et au sentiment d'exister (hors de l'extériorité de l'image), finit par réclamer le tribut que les doubles ont coutume d'exiger. Il refuse d'être réduit à son rôle de double. Il réclame la meilleure part de réalité. Il montre au narrateur, au dédoublé, que ces éléments sont de *son* côté et qu'ils manquent à l'autre, au narrateur. Ce dernier, quand il ne fait qu'un avec son corps, quand il ressent son existence, est déjà perdu. Son être tout entier, construit sur l'extériorité, s'est déjà effondré. Tout lui a déjà été dérobé. D'où la nécessité impérieuse (classique dans les histoires de double) pour lui, de tuer le double.

(30) KRISTEVA, *op. cit.*, pp. 17-100.

(31) «Le vrai *moi* est celui qui sent, pense, agit, sans se donner en spectacle à lui-même». Dans son article, Janssen cite ce propos de Théodule Ribot

(*Les maladies de la personnalité*) comme partie d'un discours psychophysiologique dont Maupassant a pu s'inspirer (p. 211).

* * *

Le passage que nous suivons ici, du dehors au dedans, de l'extériorité au vécu, se reflète dans le passage entre les deux versions du *Horla*, de celle du compte rendu à celle du journal intime. «C'est qu'on est passé», écrit Forestier au sujet de l'évolution du texte, «d'une vue extérieure des choses à leur expérimentation personnelle... De l'observation faite du dehors on en vient au cri jailli du plus profond du dedans»³². Ce passage donc, d'une version à l'autre, épouse ainsi parfaitement le passage de la vue extérieure à la sensation interne et subjective, de l'image extérieure du corps, des contours, au sentiment d'être dans son corps, et au sentiment d'exister tout court; de l'extériorité à l'expérience vécue intérieure; des fonctions de l'image – surface extérieure, représentation – à celles du moi-peau; de l'identité des traits extérieurs, à l'expérience de ses propres gestes et de sa vitalité physique et au sentiment d'exister qu'apporte le *Horla*³³.

Toute histoire de double est un *Bildungsroman*, constate Keppler³⁴. *Le Horla* n'y fait pas exception. Le rôle du *Horla* dans la vie du narrateur est de l'extraire de la captation par sa propre image, de sa préoccupation de l'image, du mépris profond qu'il ressent envers toute corporalité, de son manque d'intérêt pour les expériences d'ordre corporel. Le *Horla* a pour fonction de le libérer de sa tendance à croire que la surface et les contours sont le corps même; il le libère de la vanité de toute recherche d'une reproduction de soi à même de garantir une existence propre: l'existence se fonde sur l'expérience réelle. Il a pour fonction de lui faire comprendre (ou plutôt sentir) que son image, figée et statique, ne le reflètera pas tel qu'il est en réalité. S'il veut être sûr de son existence, cela ne saurait être donné par la recherche du même: cela doit passer par l'autre. Quand le narrateur parvient finalement à éprouver sa propre existence, il est trop tard. Elève et professeur, ils meurent tous les deux lors du suicide final.

LIRAN RAZINSKY
Université de Bar-Ilan

(32) L. FORESTIER, «Notice» sur *Le Horla*, pour l'édition de la Pléiade: GUY DE MAUPASSANT, *Contes et Nouvelles*, vol. II, La Pléiade, Gallimard, 1979, pp. 1612-1624; p. 1620.

(33) Les termes de «sentiment d'exister» et de «sentiment d'être dans son corps» ne sont pas sans évoquer la notion phénoménologique du corps propre. La phénoménologie parle du corps propre, et l'oppose toujours au corps en tant qu'objet. *Le Horla* nous fournit un exemple du passage entre ce dernier et le premier. «Mais [...] le corps propre nous enseigne un mode d'unité qui n'est pas la subsumption sous une loi. En tant qu'il est devant moi

et offre à l'observation ses variations systématiques, l'objet extérieur se prête à un parcours mental de ses éléments et il peut, au moins en première approximation, être défini comme la loi de leurs variations. Mais je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps. Ni ses variations ni leur invariant ne peuvent donc être expressément posés». (M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 175).

(34) C.F. KEPPLER, *The Literature of the Second Self*, Tucson, The University of Arizona Press, 1972, p. 195.